

KONAN UNIVERSITY

「失語症」と/の芸術表現：ベケット、チェイキン、クルターグをめぐって（追悼 港道隆教授）

著者	川田 都樹子
雑誌名	心の危機と臨床の知
巻	17
ページ	73-94
発行年	2016-02-29
URL	http://doi.org/10.14990/00002820

「失語症」と／の芸術表現

ベケット、チェイキン、

クルターグをめぐる

川田 都樹子

はじめに

近年、何らかの疾病あるいは障害をもつ人の表現を目にする機会が増えてきたように思う。造形芸術に関しては画廊や美術館などで、また文学、演劇、音楽といったジャンルにおいても同様に公表の場が設けられるようになってきた。そして、多くの場合、健康／健康な者とは異なるその表現に一般鑑賞者の注意が向けられ、時にはその「異常さ」が関心の的になったりする。アートセラピーやリハビリテーションの一環としての表現行為も、それが「芸術」という制度の中で鑑賞者に供せられることが起こると、やはり同様の関心が向けられがちである。そして、そうした場合に常に問題になるのは、疾病や障害といった作者の状況が大きくクローズアップされることへの倫理的な

疑念であるように思う。また同時に、その表現を、作者の疾病や障害といった不幸と切り離して、「純粹な」芸術的表現として「鑑賞」あるいは「評価」すべきなのかどうか、あるいはそれが可能なかどうか、ということもしばしば問われるところである。また、元は健康な「アーティスト」として芸術作品を発表していた者が、疾病や障害を抱えることになった際に、その後の作品を如何に見るべきかというのをもまた、同じ問題域にあると言えるかもしれない。

本稿はこうした問題の全体に答えを出そうというものではない。が、それを今後考えていくための（少し遠回りの）手掛かりとして、ある意味、「例外的な一つの作品」を取り上げてみようと思う。元は「一つの作品」だが、表現者は三人のアーティストであり、三者三様にその作品を、それぞれ文学、演劇、音楽の分野で「表現」した。その三人とは、サミュエル・ベケット、ジョセフ・チェイキン、ジェルジュ・クルターグである。彼らはともに「失語症」との関わりからその「一つの作品」に携わった。まず、失語症を患ったベケットがフランス語で詩を作り、次にその英語訳を、やはり失語症になったチェイキンがステージに上げた。またクルターグは、失語症を患った歌手のために、ベケットの詩のハンガリー語訳に曲をつけたのである。失語症とは、疾病や事故の後遺症として生じ、脳の言語中枢が損傷されることによって起こる言語障害の全般を指す言葉で

ある。症状や重度はケースによってさまざまであるが、程度の差はあれ、「発話」「聴取」「読解」「書記」といった機能に何らかの支障をきたす。言語聴覚士の山本正志による症状の説明に従えば、発話では「喚語困難（言葉が出かかっているのに言えない）」、「錯語（言いたいことは別の語／音を言ってしまう）」、「新造語（著しく異なる語／音をあててしまう）」、「ジャルゴン（意味不明の語や文を言う）」、「迂言（語が思い出せないせいで非常にまわりくどく説明しようとする）」、「残語（言うことのできる限られた言葉を反復する）」、「再帰性発話（何を言おうとしても同じ語／音だけになってしまう）」、「保続（直前に言った語と全く同じ語を言ってしまう）」、「復唱障害（聞いた言葉を繰り返して言えない）」、「反響言語（聞いた言葉を自動的に繰り返して言うってしまう）」、「ブロッケー障害（抑揚・強弱・速度・リズムが乱れ、不自然な話し方になる）」、「失構音（発音できない音が歪んだり別の音に置き換わったりする）」などが見られる⁽¹⁾。とはいえ、一般に見当識や状況判断力は保たれ、著しい記憶障害もないことが多く、元の人格が変わることもなければ、知的能力や状況判断力は落ちない⁽²⁾。つまり、言語を介しての他者とのコミュニケーションだけが阻害されている状態であり、自分の思いや考えを人に伝えられないもどかしさ、自己を表現することの困難に悩まされることになる。

そこで、本稿は人間科学研究所の研究プロジェクトのうち

「2. 主体表象の危機と感性的経験の現在」の成果報告の一つとしても提出したい。というのも、失語症の芸術表現とは、まさに危機的状況にある主体の自己表象に関わる問題だからである。

ベケットの Comment Dire

アイルランド出身のフランスの劇作家、小説家、詩人のサミュエル・ベケット (Samuel Beckett: 一九〇六―一九八九) については、六〇年代末にノーベル文学賞を受賞しており、まず知らない者はいないだろう。おそらく戯曲『ゴドーを待ちながら』(En attendant Godot: 一九五二年、仏語／Waiting for Godot: 一九五五年、英語) の作者だと言うのが最も分かりやすいかと思う。八〇歳を超えただけからベケットはずっと健康状態がすぐれず、医者に肺気腫と診断されたのだが旺盛な執筆活動を止めようとしなかった。むしろ体調のせいで劇場での演出の仕事に向かうことが億劫になっていたせいもあって、自宅で詩や小説の制作に没頭するようになっていたらしい。そんな彼が自宅のキッチンで倒れたのは一九八八年七月のことである。脳卒中だともパーキンソン病のせいだとも言われており⁽³⁾、原因は今となっては定かではないが、妻が発見した時には意識が無かったという。彼の失語症は一時的なものだった

が、発話困難に加え、書かれたり話されたりした言葉の理解も難しい状態だった。だが、診療とリハビリを受けながら、ゆっくりとだが回復に向かった。

彼はニースのパスツール病院に入院したが、そこで一篇の詩をフランス語で書きはじめた。*Comment Dire* (どのように言うのか)と題された、五十二行からなるその詩は、倒れてから二カ月の間に病院で書き始められ、その後、介護施設で最初の一年を過ごすなかで完成されたものである。冒頭の数行だけ挙げておこう(後述するが、ベケット自身による英語訳があるので下に付すことにする)⁽⁴⁾。

Folie —	folly —
folie que de —	folly for to —
que de —	for to —
comment dire —	what is the word —
folie que de ce —	folly from this —
depuis —	all this —
folie depuis ce —	folly from all this —
donné —	given —
folie donné ce que de —	folly given all this —
vu —	seeing —
folie vu ce —	folly seeing all this —

ce —	this —
comment dire —	what is the word —

これは、あたかも失語症の言語障害がそのまま文字化されているかのようにも見えるだろう。反復される「残語」が何行も連なり、患者が「どもる」様子をも想起させる。また全ての行は言い終えることのできなかった状態のまま末尾にダツシュが付され開放されている。「残語」のような冒頭の「Folie / folly (戯言)」という語は、堀真理子によれば、ベケットが少年時代を過ごしたダブリン郊外の山の中腹にあった「フォリーの阿房宮 (Foley's Folly)」と呼ばれていた廃墟を指している可能性もあるといふ⁽⁵⁾、これは以前のベケットの作品、『伴侶 (Company : 一九七九年 / Compagnie : 一九八〇年)』や『あのとき (That Time : 一九七四年 / Cette fois : 一九七六年)』にも登場したものだといふ⁽⁶⁾。その固有名詞が定かに思い出せない状態での「錯語」なのであろうか。さらに、これに続く以下のくだりでは特に、「この」という指示形容詞が、後に来るべき名詞を見いだせずに何度も反復された末に放置され、いかにも「喚語困難」の状態がそのまま記録されているようにも見える。

ceci —	this this —
ce ceci —	

ceci-ci —

tout ce ceci-ci —

folie donné tout ce —

this this here —

all this this here —

folly given all this —

一般にベケット最後の「詩」だと言われているが、実は短編小説の一部として書こうとした散文であるらしい⁽⁶⁾。そうであればなおさら、文章化する力、統語能力を欠いた結果であるようにも思えてくる。ともかく、ここには失った「言葉」を探しあてようと苦悩する語り手の姿が浮かび上がってくる。

ところが、である。当時も今も、この作品を「失語症患者の症状」として扱う論評は殆ど存在しないのだ。先に「例外的な作品」だと述べたのはそのためである。ベケットの研究者はもちろん、ベケットの作品に多少なりとも触れたことがある者ならば、それも当然のことに思えるだろう。というのも、ベケットは失語症を患うより以前からずっと、人間存在の主体性やその根拠が崩壊した状況をメイン・テーマとして戯曲・小説・詩を発表し続けてきた作家だからである。彼の書く「言葉」は、もともと離人症的であるとか分裂症的であると称されることもあった⁽⁷⁾。例えば、初期長編小説三部作の最後を飾る『名づけえぬもの』(Unnommable: 一九五三年、仏語/The Unnamable: 一九五八年、英語)においてすでに、主体の解体は極限に達しており、身体感覚も物語るべき内容も消えてしまつて

いたのである。『名づけえぬもの』は、語り手である「私」(邦訳では「おれ」)が延々と独白を続ける言葉だけで構成されており、その「私」は、絶えず聞こえてくる「声」(言葉)に悩まされるが、その声は自分が発しているにもかかわらず他者の声にしかならない。さらに、その声の主はバジル、マフード、ワーム等々と呼ばれ、それはベケット自身の、以前の作品に登場した人物たちなのである。『名づけえぬもの』の邦訳冒頭近くから、少しばかり引用しよう。

おれはしゃべっているらしいが、これはおれじゃない。おれのことをしゃべっているらしいが、これはおれのことじゃない。手ははじめにまずこんな概論からはいろうか。どうするんだ、どうするつもりなんだ、どうすればいいんだ、こんな状態でどうやって話を進めるんだ?⁽⁸⁾

かねてよりベケットの読者や、演劇の観客は、常にこうした「主体」の解体あるいは崩壊について思いを巡らせ、まるで「呪文」⁽⁹⁾のようでしかない彼の言葉を追ってきたのである。

こうした作中の語り手(登場人物)としての「私」の主体性の解体は、後期作品ではさらに進んで、しばしば「作者の死」と呼ばれる時代状況を代表していた。例えば、その極北とも言うべき作品『クワッド』(Quad: 一九八一年)(テレビ用に制作

されたマイム劇)では、言葉(台詞)は一切消えてしまい、しかも物語も無い。床には、一辺が六歩分の正方形があるだけで、四人のパフォーマーが、ただただ決められた通りに決められたコースを辿って正方形の上を歩く。そのコースの決め方も、完全な「順列組み合わせ」でしかなく、作者がそこに何らかの「創造的意図」をもって参与しているとは思えないほどである。黙々と歩くパフォーマーたちは、正方形の中心部付近では互いに身をかわしあつてすれ違い、まるで誰もが「中心」に立つことを避けてでもいるかのようである⁽¹⁰⁾。ドウルーズがこうしたベケットの作品をして「消尽したもの(L'Épuisé)」と呼んだのは、あまりに言い得て妙であった。あらゆる可能性を機械的に(それゆえ過度に客観的に)汲み尽くしてしまい枯渇させるという、特にこの『クワッド』に見られるようなベケットの手法は、まさに「消尽」というに相応しいだろう。また、ドウルーズはベケットの諸作品を分析しつつ、こうも言う。

イメージは空白を生み出し、あるいは穴をあけ、言語の拘束を解きほぐし、声のうるおいを乾かせ、みずからを記憶と理性から解放する。非論理的、記憶喪失的で、ほとんど失語症的なちっぽけなイメージが空虚の中に保たれ、開かれたものにおいて震えている。イメージは一つの物ではなく、「プロセス」である。このようなイメージは物の観点からは実に

単純でも、その力能は未知のものだ⁽¹¹⁾。

ドウルーズがこの論考を出版したのは一九九二年だというから、すでにベケット他界後のことであり、ベケットが最期に失語症を経験したことをドウルーズも知っていたのかもしれないが、しかし、Comment Direよりも以前の作品からずっと、ベケットがこの「解体のプロセス」を、「失語症的」なイメージとして提示し続けてきたというのである。そしてドウルーズは、Comment Direをベケットの最終到達点として捉えた。「言葉の表面全体を引き裂こうとする短い断片」の連なりは、「たえず言葉の表面を減少させようとして、文を穴だらけにする描線」であって、ベケットの長いキャリアの集大成としての、「燦然と爆発」する輝きとパワーがそこに読み取れると言っているのである⁽¹²⁾。

Comment Direは、現実の失語症患者の症状の発現ではない——それがベケットを知る者に共通した見解であろう。それを裏付ける事実としてまた、このComment Direには、七篇もの草稿(完成作を含めて)があることも知られている。それらは近年、デジタル画像化されインターネットで見えることもでき⁽¹³⁾、また詳細な解説つきで製本もされている。その制作過程を辿っていくと、決して実際の「作者」は「死」んでなどおらず、それどころか綿密に一語一語を吟味し、置き換え、構成

し、韻を踏み、リズムを整えて、徐々に完全なものとして仕上げていく様を見て取ることができる。ドゥルーズも「メタ」レベルのものと定義した「作者ベケット」が、そこには確かに存在している。すると、Comment Direにおける「失語症状」はベケットという作者による「創作」であり、きわめて意図的な芸術上の「表現」だということもできそうに思える。

ローラ・ソールズベリーは、論考“*What Is the Word: Beckett's Aphasic Modernism*”において、まず実際の失語症患者がリハビリとして綴った日記と、このベケットの「詩」とを比較している。第二次世界大戦で頭を撃たれ脳に損傷を負った若い兵士が、失語症から回復するまでの過程を日記として綴ったのだが、それは、自己―統合、自己―意識、整合性のある主体性の感覚の再発見を目的としたものであって、実際、正常な発話の回復に役立ったという。それと比較すれば、ベケットのComment Direには、治療的目的は皆無であり、逆に「主体の構造を希薄にする」¹⁴「ために書いているのだという」。

では、ベケットの表現の中に見られた失語症とその苦悩は「虚構」(作りもの)でしかないのだろうか。無論そうではない。ソールズベリーに従い、ここでもドゥルーズ+ガタリの言を援用しよう。

作家はもちろん語を用いるのだが、ただし、或るひとつの

統辞法を創造しながら言葉を用いるのであって、この統辞法によってこそ、語は感覚そのもののなかに移り、滑らかな日常語は吃音になり、あるいは震え、あるいは叫び、あるいは歌いさえるのである。それこそ、諸感覚のスタイル、その「トーン」、その言語活動であり、言い換えるなら、言語の内なる奇妙な言語、来るべき民衆に訴えかける言語である¹⁵。

ソールズベリーは、ドゥルーズ+ガタリに倣って、確固とした不動の「主体」が存在するという発想じたいを否定する。主体とは時間性を伴って常に変化する流動的なものであり、主体を構成するものは、そのつどの現象のダイナミズムのうちにある。そしてそう考えるならば、失語症以前と変わらないベケットが「作者」として「失語症状」を描写したと捉える必要性はない。現に失語症の困難を抱えその苦悩のただ中にある作者が、詩作にあたって独自の「統辞法」を「その時その場で」創出しながら、しかも一貫して追いついてきたメイン・テーマを「今現在」の自分の言葉で綴ろうとしていると考えることができるはずだ。だからこそ、「燦然と爆発」するほどの表現が生まれたのである。そしてまた、七篇の草稿には、実際の失語症からの回復プロセスをもそのつどそこに刻み込みながら、その時その時の作者主体の生きた感覚が定着されているに違いない。

ベケット研究者の一人、カリフォルニア大学のR・コーンは、

一九八八年にベケットから七篇の草稿を書きためたノートを見せられたとき、そこにベケット自身の実際の失語症が深く関わっていることを直感したという。そして彼女は、すぐにアメリカの演劇人であるチェイキンの失語症のことを考えた。そして、ベケットに、チェイキンのために Comment Dire を英訳してはどうか、と勧めたのだった¹⁶⁾。ベケットは、これまでもフランス語で作品を書いた場合にはそれを自分で英訳し、また英語で書いたときにはフランス語に翻訳してきた¹⁷⁾ので、今回もすぐに取りかかり、やがて英語版が完成した。それが、*What Is The Word* (for Joe Chalkin)¹⁸⁾である。そして、この英語版は、失語症で苦しんでいたチェイキンがリハビリ用のテキストとして使用した、と言われることが多い。そうなのだろうか。

チェイキンの What Is The Word

ベケットが英訳した詩を献じたジョセフ・チェイキン (Joseph Chalkin: 一九三五―二〇〇三年) とは、アメリカで、俳優としてまた演出家としてベケットの舞台をいくつも手掛けてきた演劇人である。カナダのストラットフォード・フェスティバルで公開予定だったベケットの『ゴドーを待ちながら』のリハーサルの最中に、彼は突然の呼吸困難と咽喉痛に見舞われた。一九八四年四月のことだ。かねてより心臓疾患を抱えていた彼

は、ニューヨークのピレスビー・コーネル病院に搬送され、そこで五月には三度目になる開胸手術を受けた。手術中、血栓のためにしばらく脳への酸素供給が途絶え、脳卒中になり、脳の左側頭部が損傷した。その結果、重い失語症に陥ったのだった。ブローカー失語とウェルニッケ失語¹⁹⁾を併発した状態だと診断されている。だが、彼は「声」を失ったわけではない。むしろ多弁になっていたという。しかし、統語能力が失われ、言葉をはっきりと分節したセンテンスとして話すことはできず、さらに単語でもたaramだつたため、周囲の人間は彼が何を語っているのか理解できなかつたという。先の用語でいえば、「錯語」「新造語」「ジャルゴン」といった症状が見られたわけだ。そして彼自身は、周囲が自分の言葉を理解できないということを認識できておらず、また他人の話し言葉も理解できなかつたらしい。だが、文字を読んで理解することはでき、かろうじて書くことも出来る状態だった。

二か月後、自由にしゃべることは未だできなかったものの、書かれた語を声に出して読めるようになっていた彼は、リハビリテーションとして、ダンテ『神曲²⁰⁾』の「地獄篇」にギユスターヴ・ドレが描いた挿絵のキャプションを、声に出して読む練習をしていた。長年、舞台をもに創ってきた劇作家のジャン・クロード・ヴァン・イタリーは、その姿を傍らで見ながら、チェイキン自身が今まさに地獄めぐりの旅をしているように感

じたという。そして、ヴァン・イタリーはすぐに、チェイキンのために戯曲『旅人 (The Traveler)』を書く。主人公は脳卒中で失語症になり、日々の生活が「異世界」に変貌してしまうのを体験するというものだ。現実と夢や幻想が交錯する異世界を、いわば現代版「地獄篇」として経めぐりながら、旅人は幼児のように最初から現実を学び直し、最後には自らのアイデンティティを再創造する。つまり、そこに描かれたのは、失語症患者の回復までの旅程であり、チェイキンの姿そのものであったといえるだろう。チェイキンは引き続きリハビリに努めながら、一九八四年の七月からはすでにこの作劇のプロセスに参加し、やがて舞台への復帰を果たす。『旅人』は一九八七年に初演された²⁰⁾。

この『旅人』だけでなく、失語症を患って以後、チェイキンは、自分の障害とその克服のプロセスを自らの演劇のテーマとして積極的に舞台化するようになっていく。『旅人』公演の翌年、一九八八年には再びヴァン・イタリーが書いた『ものが言えない (Struck Dumb)』も公開され、これは失語症患者の一日を描写するものであった。また、チェイキンから執筆の依頼を受けてスーザン・ヤンコウィッツが創作した戯曲『夜空 (Night Sky)』(一九九一年)も、天文学者の主人公が失語症から回復して人生を再生する脳内宇宙の物語である²¹⁾。

実は、チェイキンは、この活動の一環としてベケットにも失

語症をテーマとする作品を書いてくれるよう依頼していたようである。そして、倒れる前のベケット自身が、それを請け負っていたのだった。ケント州立大学のチェイキン・アーカイヴに記録されている書簡によれば、R・コーンが一九八四年五月(チェイキンの手術の直後)、チェイキンに宛てた見舞いの手紙の中で、彼が手術を受けたことをベケットにも伝えたと書いており、翌六月の手紙にはすでに、ベケットが新作を提供したいと言ったとも告げられている。ベケット自身も、八四年七月、十月、翌年の七月と、チェイキンを見舞い励ます手紙を送る。

チェイキンがベケットに新作を自分で依頼したのは、八五年九月五日の手紙のようで、ベケットは、チェイキンの回復を喜ぶ手紙を出し(八五年十月、八六年四月)、一方、チェイキンは、再び『ゴドーを待ちながら』も演出したいとベケットに許可を求め(八七年十月)、ベケットは快諾して公演権の手続きも済ませている。しかし、新作執筆の約束が未だ果たされぬまま、ベケットが倒れる。八八年七月のことだ。そしてベケット自身が失語症を経験することになったのだった。チェイキンは、おそらく動画ビデオを送ってベケットを見舞ったのだろう、八八年一二月には、ベケットから、それへのお礼の葉書がチェイキンに届いている。ベケットが、R・コーンからの勧めで自作の詩を英訳し、What Is The Wordと題してチェイキンに捧げたのは、こうした経緯によるものである。チェイキンの手元にこ

の英語版のタイプ原稿が届いたのは、八九年四月である。

こうして見てくると、フランス語の原作である Comment Dire も、「失語症」をテーマに新作を書くというチェイキンとの約束が元々ベケットの念頭にあってのことだったのかもしれないと思えてくる。そしてまた、R・コーンからチェイキンの失語症のことを聞かされたベケットが、チェイキンのリハビリ用に英訳をしたかのように言われることが多いのだが、実際はそうではなかったことも分かる。これは、チェイキンがすでに舞台復帰を見事に果たした後のことであり、このときにはベケット劇の演出業まで再開しつつあったし、ベケットもそのことを十分に承知していたことになる。リハビリのためのテキストとしてこの詩が献呈されたわけではないのである。

チェイキンがベケットから贈られた詩を舞台で披露したのは、一九九一年、アメリカン・プレイス・シアターでのことだ。ヴァン・イタリー作『ものが言えない』と、もうひとつ、倒れる以前から取り組んでいたサム・シェパードとの合作『天国の戦い——天使の独白 (The War in Heaven: Angel's Monologue)』⁽²²⁾ (改訂版)とを連続で上演した後、チェイキンはその舞台で What Is The Word を朗読した。それは前の二つの芝居のエピソードのようにも感じられたといい、言葉による表現と伝達に関する永遠の不可能性、コミュニケーションの不可能性が、この公演全体のメイン・テーマであったことを印象づける好演だった

たという。当時の演劇批評や報道の数々は、どれもチェイキンが実際に失語症を患っていたことを書きたて、そこからの復帰を称賛し、この公演題目の説明としている⁽²³⁾。当日のパフォーマンスを記録した映像や録音が存在するかどうか、筆者は未だ寡聞にして分からないのであるが、チェイキンが、それ以前の長いキャリアの間に培ってきた演劇理念を知ること、このパフォーマンスの様子はある程度推測できるように思われる。

ジョセフ・チェイキンといえば、一九六三年に彼がオフ・オフ・ブロードウェイに創設した「オープン・シアター」がつとに有名である。前衛演劇のなかでも、「俳優の実存」に関わる新しい問題提起とそのための実験的試みを牽引し続けた、演劇界の「熱きリーダー」だった。六九年にオープン・シアターは惜しまれながら解散したのだが、チェイキンはその思想の集大成というべき著書『俳優の現前 (The Presence of the Actor)』を一九七二年に上梓しており、これは今でも俳優志望の若者たちの間で名著として読み継がれている。その冒頭ちかくに、こんな一節がある。

俳優として演じている時、私たちは個人としてもまたそこに存在するのであり、演じることは私たち自身の存在証明でもある。一つの役柄が、一つ一つの作品が、一回一回のパフォーマンスが、個人としての私たちを変化させる。俳優は生きる

ということへの解答を持って出発するのではない——経験に
関する、言葉にならない問いを持って出発するのだ。やがて
俳優が作品のプロセスのなかで前に進むにつれて、その個人
は変容する。俳優は、彼が自分を導くその仕事のプロセスを
通じて、自分自身を再創造するのだ²⁴。

俳優には予め確立された「自己」が内面としてあるのではなく、それゆえ外部から与えられた「役柄」を、内的な「自己表現」のための手段にするわけではない。そしてもちろん、「自己」を殺して「役柄」を演じる（いわゆる「役になりきる」）わけでもない。常に流動的で不確定な「自己」を抱えたままの一個人が、「役柄」とともに刻一刻と変わっていく。「役柄」が劇中で体験する出来事は、一個人である俳優にとつても、そのつど新鮮な体験でなければならず、決して台本通り、稽古通りに、既存の物語を「再現」するのであってはならない。常にリアルに、役柄とともに俳優も「現前」する、その方法を探らねばならない。チェイキンのオープン・シアターとは、俳優が、こうした自己の意識をいかに手に入れるか、常に主体のありかを探索しつづけるその方法をめぐっての、実験的な心身のエクササイズの間であったといえる。様々な訓練のメソッドが考案され、それをこなしながら、時にその訓練の場をそのまま舞台にのせて公開することもあった²⁵。さらにD・ハルトンに

よれば、チェイキンは、そうしたエクササイズを通して、現代社会のなかでの「分裂した自己」の感覚を探求し、それを投影しうる新しい言語、「パフォーマンス言語」と呼びうるものの創出を目指していたという。そしてまた、「禁じられ、忘れられ、隠された領域」、それが人間であることを意味するような内なる領域に「声を与えること」も彼の課題であった²⁶。

そうであるからこそ、チェイキンは、ベケットの戯曲を特に愛したのだといえるだろう。ベケットの作中人物たちは、そもそも主体の消失や不安定化、断片化を体現したものであり、彼ら自身が劇中ですでに「禁じられ、忘れられ、隠された」自らの領域に向き合うことを強いられた人物たちだったといえる。その「役柄」たちの劇中での体験を、俳優は自らの体験として共有することで、チェイキンの目標とする状態を実現できるだろう。著書「俳優の現前」の中に、ベケット作の『勝負の終わり(Endgame)』（フランス語版の初演は一九五七年）の演出ノートが掲載されている。（英語版のチェイキン演出によるオープン・シアターでの公演は一九六九年のことである。）その冒頭で、チェイキンは言う。

作者が創る世界へとあなたが入って行けば、そこで何かが起こる。たとえあなたが演技しているのであっても、彼の世界を通してあなたは生きる。彼の世界はあなたに働きかける。

それはあなたを大きくする。それはあなたを切り縮める。それはあなたが機械的にする。あなたは、あの作者と永遠の友情で結ばれたかのように、彼との一種の共同性の中へと入っていく、そう私は感じている²⁷⁾。

この『勝負の終わり』の公演は、ベケットへの深い理解に基づく演出によってチェイキンが作品のリズムを見事に実現させたため、大いに評判を呼んだ²⁸⁾。ベケットは、舞台を観た訳ではなかったが、チェイキンの演出理念に共感を覚え、短編小説『反古草紙 (Texts for Nothing)』(フランス語版：一九五〇年、英語版：一九六七年)を、チェイキンが脚色して舞台化してもいいと許可を与え、それは一九八一年に実現している。

ああ、まちがいない、これには終わりというものはないのだ、これとは何か、沈黙と言葉のごたまぜ、沈黙ではない沈黙とつぶやきにすぎぬ言葉とのごたまぜだ。またそれでもやはりこれは人生なのだ、人生がそのありとあらゆる形で終わるまでに、他の人生が終わったように、終わるべく運命づけられた人生の一形態なのだ。言葉、言葉、私の人生はただそれだけ、沈黙と言葉の入り混じるバベルの塔の混乱だけだった……²⁹⁾。

What Is The Wordを予告してでもいるような、そんなフレーズにこの作品の特徴、そしてベケットの世界が凝縮されている。チェイキンは、What Is The Wordの朗読以前から、こうしたベケットの世界に心酔していた。それを、(ドゥルーズの考え方をある意味では予告するような)一瞬ごとに新たに生まれてくる表現主体であることを目指すチェイキンが演じていたわけである。劇中の「役柄」は外部から与えられるものではあるが、劇中で生起する出来事も台詞としての言葉も、その時その時に受動的に体験しかつ能動的に表現する、そんな役者たらんとしていたのだろう。そしてチェイキンにとって自身の失語発症以後は、その「失語症」(あるいはその記憶)も、外的に与えられた演ずべき「役柄」だったのかもしれない。そして、ベケットのテキストもまた、チェイキンにとっては同じく外的に与えられた「失語症」の形であるだろう。そのとき、内的なものとの外的なものは、同一の自己であると同時に分裂しており、その分離を意識しつつかつ調停し、その一切を舞台の上で「表現」として開示する——チェイキンのWhat Is The Wordの朗唱が大きな感動を呼んだのは、もしかするとそれを実現しえたからだったのかもしれない。

クルターグの Mi Is A Szó

ルーマニア出身のハンガリー人で現代音楽家のジェルジュ・クルターグ (György Kurtág: 一九二六年-) は、作曲家として、またピアノリストとして九〇歳を迎えようとする今も根強い人気を誇っている。クルターグがベケットの件の詩を用いた音楽を作曲したのは一九九〇年、ベケット他界後のことである。ハンガリーの詩人、イシュトヴァン・シクロスによるベケットの詩のハンガリー語訳「Mi is a szó」に、クルターグが曲をつけたもので、作品は、ハンガリーの女優／歌手のイルディコー・モニョーク (Ildikó Monyók: 一九四八―二〇二二年) に献じられている。その曲「Samuel Beckett: mi is a szó: Siklós István tolmácsoltában Beckett Samuel üzeni Monyók Ildikóval」³⁰⁾ (サミュエル・ベケット『言葉とはなに』―イシュトヴァン・シクロス訳で、イルディコー・モニョークを通じて、サミュエル・ベケットが言葉をおくる) …作品^{30a)} は、モニョークのソロ朗唱に少々特異なピアノ伴奏がつく。アップライト・ピアノをピアノリストが殆どずっと一本の指で、歌手とはほぼ同じ旋律・高さ・速さで演奏するのである。それはあたかもピアノが歌手に音を与えてサポートし続けているかのようなのである。

イルディコー・モニョークは、一九八二年四月にバスの事故

にあり、脳の左半球を広範囲に損傷し、発話、読書、筆記の全ての機能を失った。だが、長年にわたるリハビリテーションを懸命にこなし、ほぼ言葉を取り戻すまでになる。その間、未だ話すことができない状態でも、歌うことだけが可能な時期があったという³¹⁾。それゆえ、クルターグのこの《作品^{30a)}》は、それ自体がモニョークにとつては、リハビリテーション・プログラムの一環として機能していたのだろうとも言われている³²⁾。現在インターネットで(曲の一部分だけが)一九九四年の録音を聞くことが出来る³³⁾。およそ美声とは言い難い濁声をひき絞るように発声するモニョークが、しかしピアノの音を俟たずに譜面どおりの音程・歌詞をゆっくりと歌いきっている³⁴⁾。初演から五年後の録音であるから、繰り返し歌い込んだ末のものであろう。重度の失語症患者が苦闘の果てに取り戻した声なのだという了解のもとで聞くなり、聴衆はどんな濁声でも(舌濁声だからこそ)心を揺り動かされるに違いない。ただし、このひきつった濁声が、意図的な演技、アーティストとしての「表現」である可能性を忘れてはならないだろう。聴衆は、眼前で一人の患者が実際に苦しんでいる様子を目撃しているわけではないのである。

そのことがより顕著に分かるのが、同名タイトルを持つ《作品^{30b)}》でのモニョークのパフォーマンスである。これは、当時ウィーン国立歌劇場音楽監督であったクラウディオ・アバドが、

一九八八年から始めた現代音楽の祭典、“Wien Modern”の第四回コンサート（一九九一年）のために、クルターグにこの作品の編曲を依頼したものとわれ、モニョークのソロに、コーラスと器楽アンサンブルを付加した形で構成しなおされている。合計三十四人の演者による編成だが、それまでのクルターグにしては異例の大人数だと言える。この音楽祭は記録CDも市販されており⁽³⁵⁾、インターネット上のいくつものサイトで録音が公開されている。クルターグの楽譜⁽³⁶⁾には、音楽祭当日の会場内の配置図も記載されている。観客席前の舞台には朗唱のモニョーク、ピアノ、バイオリン、シンバル、ハープなどが配されているが、コーラスの歌手たちは観客席の只中に分かれて立ち、さらに聴衆の周りには、クラリネット、フルート、トロンボーン、ヴィオラ、チェロ、コントラバス、パーカッションなどがぐるりと会場を取り囲むように配される。聴衆はこの「逃げ場のない」空間で、あらゆる方向から聞こえてくる音に晒されたわけである。曲は、耳をつんざくような不協和音（楽器群の爆音）で始まる。モニョークはハンガリー語で朗唱し、その声を追いかけるように、あるいは合間を縫うように、声楽アンサンブルが比較的小さな歌声で英語の歌詞を伝える。それらは、時に響きの良いコーラスだが、時に、急ぎ立てて人を不安にする「ざわめき」のようにも聞こえる。そのざわめきを背景に、モニョークは一語一語を、例のひき絞るような濁声

で朗唱するが、今回は、どこどころで野生の獣のようなとんでもない絶叫をあげ、また突然、声を押し殺して泣く子どものような小さな鼻声になったり、音程を持たない溜息に言葉に乗せて語ったり、悲しげにか細い声でゆるやかに歌うところもあつたりする。会場の聴衆にしかその効果のほどは解りかねるだろうが、CDで聞く限り、明らかにおどろおどろしい過剰演出に感じられる。クルターグが書いた譜面にも確かに、それぞれ、*“calla voce, ben articolato (肉声でしっかりと各音をはっきりと)”*、*“sempre disperato (ずっと絶望的に)”*、*“lamentososo (哀悼するように)”*、*“exhaling quickly (すばやく呼吸で)”*、*“poco cantabile (少し歌うように)”*といった指示が細かく書き込まれており、これがモニョーク独断の自己演出でないことは分かる。が、それにしても凄まじいといか言いようのないパフォーマンスである。失語症との長年の闘いの壮絶さを再演しようとする演出なのであろうか。それは、モニョークでなければ許されない「芸当」であつて、モニョークが行うことでリアリティが伴う（と聴衆にも思える）ものの、失語体験の無い他の歌手が「模倣」すれば、たちまち失笑をかう可能性もあるかと思う。クルターグ自身、一九九六年のインタビューで、妻（Marta、ピアノリストでしばしば共演者を務める）が、今後ベケットを扱った曲は上演をやめるべきだと言ったことを紹介し、「私も、もう上演しないでほしいと思っている。曲を聴くことが出来なく

なっても構わない。(中略)おそらく、それは楽譜で示されるだけであるべきなのだ。(中略)たとえ私が書いたとおりの演奏ができるとしても、それが上演されることを私は望まない⁽³⁷⁾と語っている。もしクルターグのこの時の希望通りに、一切の上演が禁じられていれば(実際そうはならなかったのだが)、曲は、声(音)を失った音楽作品だということになったかもしれない。

クルターグは、実は他にもベケットのテキストに曲をつけており³⁸、かねてよりベケットに傾倒していた。彼がベケットの作品に出会ったのは、若き日パリ留学中の一九五七年から五年のことだという。そもそも彼がパリに出たのは、スターリン主義政権下にあった当時のハンガリーで「表現の自由」が踏みにじられており、バルトーク(Bartók Béla Viktor János: 一八八一―一九四五年)の後期作品やシェーンベルク(Arnold Schönberg: 一八七四―一九五一年)、中後期のストラヴィンスキー(Igor Stravinsky: 一八八二―一九七一年)といった現代音楽が禁止されていたためで、その束縛から逃れるためだったという。それは、いわば表現する言葉を強制的に奪われた状態からの逃走だった³⁹。(留学に出る前年には、ハンガリーで革命蜂起がおこり、しかし直ちにソ連軍により鎮圧され数千人の市民が殺害され、二十五万人もが難民として国外へと逃亡している。)そんな時に、奪われた言葉と主体のありかを探し求め

るかのようなベケットの作品に出会って多大な影響を受けたわけである。そのためなのか、クルターグに関しては、ベケットとの様々な類似点が指摘されることがある。特にしばしば語られるのは、歴史的作品や自分の過去の作品からの引用を多用する手法であり、しかも引用にあたっては、元の形をほとんど留めないほど原作を断片化し歪曲して用いる点である⁴⁰。

思えば、現代音楽における「主体」の無力化は、すでにアドルノによって、クルターグの、いわば前世代の作曲家について詳細に分析されたことであつた。アドルノの著書『新音楽の哲学(Philosophie der neuen Musik)』(初出:一九四九年、改訂版:一九五八年)によれば、従来音楽は、作曲家がカント的な意味での「知覚主体」として、あらゆる素材(すなわち客体)を合理的に統合し構成することで成り立つものだったのであり、いわば主体と客体の調和によって美しく整合性のある「時間の連続性」を作品としていた。ところが、その主客の調和が自明のものでなくなり、それに応じてストラヴィンスキーとシェーンベルクという相対立する二極の傾向が生まれたとアドルノは論じた。一方のストラヴィンスキーは、はなから主体性を放棄して解体してしまい、分解され歪められた過去の音楽的素材の断片、記憶の瓦礫(客体群)を次々につなげてゆくことに拘泥することで音楽的時間の解離を生み出したという。ストラヴィンスキーによる主体の解体を、アドルノは統合失調症(分裂病)

にならなくてもいた。そして他方のシェーンベルクは、「主観的表現」の突出によって慣習的な調性（歴史的に存在する客体）をいったんは完全に破壊したが、後に十二音技法を規範的秩序として体系化したせいで、作曲主体はそれに拘束されて無力化してしまった、と論じたのである⁴¹⁾。

アドルノはまた、『新音楽の哲学』改訂版を出版したその同年（一九五八年）に、ベケットの『勝負の終わり』を論評しており、そこでベケットを、ストラヴィンスキーとシェーンベルクを「アマルガムのに」統合したものとして語っていた。ベケット作品においては「主体がその脆弱さ、およびその意味の脆弱さをはっきりと示して⁴²⁾」おり、カント的な意味での「主体」を創造の中心に置くことの傲慢さが露呈されたのだ、と。

そしてまた、アドルノはシェーンベルクとストラヴィンスキーの音響を和解させるものとしてバルトークの名をあげている。バルトークは、既存の民族音楽を素材として多用しつつも、「同時に最先端のヨーロッパ芸術音楽の一つ⁴³⁾」だからである。同じハンガリーの作曲家として、クルターグはバルトークを敬愛しており、クルターグ初期のヴィオラ・コンチェルトはバルトークに捧げられたものであるし、件の《作品30》にも、バルトークのヴァイオリン・コンチェルトから二小節が引用されている。そのことを思えば、クルターグの位置も、アドルノ的

に言うなら、バルトークと同じく、そしてそれゆえベケットと同じく、ストラヴィンスキーとシェーンベルクの和解あるいは統合だということになるだろうか。実際、アドルノを援用してクルターグを解そうとする論者らは、おおむねこの方向を指針としているように思われる⁴⁴⁾。確かにクルターグは、過去の音楽的素材（歴史的な作曲家の曲や現代の先達の曲とともに自分の前作も）からの引用をふんだんに盛り込む点でストラヴィンスキー的（客体重視）でもあり、しかしそれらを分解し断片化してしまい、その後ふたたび綿密に練り上げ構成していく点で作曲家主体の創造的独創性を見せる音楽家であると言えるかもしれない。

ただし、もしそのように言ってしまうと、アドルノが否定したはずの創造主体の再来であるかのような誤解を誘発する危険がありはしないだろうか。そして、先にあげたモニョークの過剰なパフォーマンスも、創造主体であるクルターグの指示による「演技」（虚構）だったと思えてきはしないだろうか。しかも聴衆を「逃げ場のない」音響空間に囲い込んで、である。だが、それが誤解であるというのは、例えばキャサリン・ロウズの示唆からも分かる。ロウズによれば、クルターグはリハーサルにおいて常に、パフォーマーに対して音楽的技術の面では徹底した指導を行うが、感情表現に関しては譜面に記載しておくだけで、あとは完全にパフォーマーに委ねるといふ。というの

も、「クルターグの理想は、パフォーマーが、自分の自然な発話であるかのように個々のフレーズを、その時その時に生み出すような経験をすること」であり、その瞬間ごとに「生まれ直す」生命を体験することをパフォーマーに指示するのだという。そしてそれは、ベケットが劇場で役者に演出を付けるときも同じだった、とロウズは指摘する⁽⁴⁵⁾。さらにそれは、先に見た通りチェイキンにも通ずる姿勢である。「その時その場」にいなかった者が録音された音源でモニョークの歌を聴いても、モニョークが感じ取ったであろう「その時」の感覚は、おそらく捉えられないのであろう。大観衆の前に大音響に囲い込まれながら、長年にわたる失語症の記憶を呼び覚ます瞬間、彼女はリアルに絶叫していたのかもしれないのである。

被災地の「失われた言葉」——結語にかえて

クルターグの《作品30a》はハンガリー語訳から日本語に訳され、それが二〇一一年二月に日本で初演された。現代音楽家の高橋悠治（一九三八年～）による訳とピアノ、そしてメゾソプラノの波多野睦美（一九六四年～）の朗唱だった（神戸新聞松方ホール）。モニョークと違って波多野は澄みきった清廉な声でメロディーを実に美しく歌い上げた。声とピアノとの関係も、リハビリのインストラクションの様相など全くなく、互いにタ

イミングをはかりつつ即応しあう、その掛け合いの妙技を聞かせるような見事な演奏であった。演奏に先立って高橋が失語症にまつわる曲の背景を説明し、また、パンフレットに日本語の歌詞も掲載されていた。しかし、もとより失語症経験者ではない奏者らは症状や闘病苦を模倣的に演技するようなことを避け⁽⁴⁶⁾、音楽作品の聴覚的完成度を尊重したといつてよいかと思う。その演奏は、モニョークの激しいパフォーマン스에 気を取られていた時には背景に退いてしまっていた、この曲のメロディーラインの切ないほどの美しさを前景化した。また、本来クルターグの楽譜の随所に書かれていた“voice（優しく）”の指示（モニョークでは十全に実現できていなかったように思うが）や、“portamento（音程の滑らかなスライド）”という指示に従うことで、聴く者を言い知れぬ「不安な気持ち」にさせる——「存在の不安」を表現しうる——曲なのだということにも改めて気づかされたのだった。

高橋・波多野の演奏からわずか半月後の三月十一日、東日本大震災が発生した。宮城教育大学の降矢美彌子は、特に原子力発電所の事故で甚大な被害をこうむった地域の「福島コダアイ合唱団」とともに、震災の悪夢も未だ覚めやらぬ二〇一二年三月、ハンガリーでクルターグの《作品30a》を披露し、「言葉で語り尽くせぬ思いを魂込めて演奏し、深い感動を与えた⁽⁴⁷⁾」という。降矢は、クルターグから曲を献じられた⁽⁴⁸⁾ことのあ

る、おそらく日本で唯一の音楽家であり、演奏にあたってクルターク夫妻から何度も電話で指導や助言を得たという⁽⁴⁹⁾。このバルトーク記念館（ブタペスト）での録画はインターネットで公開されている⁽⁵⁰⁾。降矢のピアノと指揮にリードされながら、モニョークの独唱パートを、いわゆる「合唱団らしい」清々しい声で十名が斉唱しており、感情表現は豊かではあっても過剰演出はない（少なくとも獣のような絶叫などしない）。被災地の「声」あるいは「言葉」といえば、二〇一五年十一月、甲南大学人間科学研究所公開シンポジウム「大災害の長期影響を考える——トラウマと喪失からの復興」での、岩井圭司の講演を思い出す。被災者の「語り」をテーマとしたこのシンポジウムで、岩井は、大規模被災地での「語り」の収集の難しさは、「最も語りたいはずの人間が死んでいること」にあり、いわば「奪われた声を集める作業であるため」だと述べていた。「福島コダーイ合唱団」の重なり合う声の層に聴衆が心を動かされるのは、おそらく（こう言う失礼にあたるかとも思うが）もはや芸術上の技術や完成度ではなく、コンテキスト——「誰が語るか」、もっと言うなら「誰が、なぜ、語れないか」という事実——に拠るところが大きいだろう。何より、被災地の人々が「魂を込めて」何かを訴えようとする、その懸命な姿が見る者の心を打つ。モニョークの闘病記憶のような個人的な内容ではない。被災地の人々（死んだ者を含めて）の夥しい声を代表す

るものとして、この十名の声の摺曲は受けとめられたに違いない。独唱ではなく合唱のスタイルをとった降矢の判断は、その点でも評価に値すると言えるだろう。

さて、本稿冒頭で、作者の不幸（表現者のコンテキスト）と切り離して、作品を「純粹な」芸術表現として「鑑賞」あるいは「評価」すべきなのかどうか、という問いを提示しておいたかと思う。しかし、こうして失語症にまつわる一つの作品がそれぞれの表現者によって開示された様を辿ってみたとき、果たして「純粹な」芸術鑑賞とはいったい何のことだろうか、という疑問が湧いてくる。疾病や障害、あるいは被災を度外視することが、作品を「純粹」な芸術として見ることだと言えるだろうか。そもそも、そのような「純粹さ」を芸術作品に求める姿勢じたいが、芸術上のフォーマリズムという一つの立場によって、モダニズムというほんの一時期に醸造された価値観でしかなかったはずである。むしろ、その作品の根源にあつて、その表現を支えているものが（意図的にであれ、不随意にであれ）疾病、障害、被災といったコンテキストである場合、それを無視することがそもそも「純粹な」芸術享受であるとは思えない。そしておそらく、最後に問題として残るのは、「異常さ」だけを喜ぶような鑑賞者の態度、つまり他者性としてのみそれに対象化しようとする眼差しにあると言える気がする。そこに表現されているものが、決して「他人事」ではなく、普遍性を持ち

うるテーマであるということ、すなわち「我が事」でもあるということに気づけば、その「異様さ」「異常さ」もまた「身内（自分の身体の内）」のこととして受け止めていけるのかもしれない。だが、不特定多数の鑑賞者に対して、そうした意識の在り方を強要することもまた不可能であろう。患者や障害者の家族でさえ、時に、その意味での「身内」たりえないこともあるのだから。では、どうすれば彼らと、否、「我々」皆が、「身内」になれるのだろうか。そんなことが可能だろうか。——引き続き考えていきたいと思う。

追記・偶然ながら、筆者が本稿を準備中だった今年度後期に当研究所兼任研究員の木村博教授が失語症のため休職されることになり驚いています。一日も早い回復をお祈り申し上げます。

註

- (1) 山本正志(言語聴覚士)「失語症の正しい理解と支援」、コミュニケーション・アシスト・ネットワーク、http://www.we-can.or.jp/wp-content/uploads/2011/03/topics110316_011.pdf (2015/12/05)
- (2) 志賀美代子(言語聴覚士)「失語症の紹介とコミュニケーション支援」、北九州市立障害福祉センター、<http://www.comit-k.org/handbook/HB000008.html> (2015/12/05)
- (3) ルビ・コーンは、医師が脳卒中と診断したと書いており、ジェー

ムズ・ノルソンはパーキンソン病だとしている。(Ref, Ruby Cohn, "1977-1989: Comment Dire," in: *A Beckett Canon*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2001, p. 702. / James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury Publishing PLC, London, 1996, p. 382.)

- (4) Samuel Beckett, "Comment Dire," <http://www.florilege.free.fr/florilege/beckett/commentdrehm> (2015/12/05) / "What Is The Word," in: *Grand Street*, Vol. 9, No. 2, Winter, New York, 1990, p. 17. (ベケット自身による英訳が元のフランス語と行数が同じではないため、対訳として並置すると行のずれが生じる。)
- (5) 堀真理子「ベケットの「戯言」——「What Is the Word」試論——」、『英文学思潮』、第七一卷、青山学院大学英文学会、一九九八年、一七二—二六頁。

- (6) Beckett Digital Manuscript Project, *The Making of Samuel Beckett's Stirrings Still/Soubresauts — and — Comment dire/what is the word* Asp/Vubpress, Brussel, 2011, p. 99.
- (7) 深谷公宣「あいまいな「不条理」——ベケット批評と主体性の問題」、『富山大学・芸術文化学部紀要』第一巻、二〇〇六年、一二一—一三六頁。深谷はこの論考で、様々な論者たちが、ベケットの主体性の解体について論じた内容を比較している。

- (8) ベケット『名づけえぬもの』安藤元雄訳、白水社、一九七〇年、五—六頁。
- (9) 中上健次「伴侶」サミュエル・ベケット著、『中上健次エッセ

イ撰集文学・芸能篇』、恒文社21、二〇〇二年、三一―一頁。中上はベケットの言葉を「呪文」と称していた。

- (10) ジル・ドゥルーズ、サミュエル・ベケット『消尽したもの』、宇野邦一・高橋康也訳、白水社、一九九四年、五三―六〇頁。

- (11) ドゥルーズ、上掲書、十九頁。（傍線は筆者による。）

- (12) 同書、四三―四四頁。

- (13) Beckett Digital Manuscript Project, *op.cit.* / <http://www.beckettarchive.org/> (2015/12/05)

- (14) Laura Salisbury, "What Is the Word: Beckett's Aphasic Modernism," *Journal of Beckett Studies* 17, nos. 1-2, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2008, p.80.

- (15) G・ドゥルーズ＋F・ガタリ『哲学とは何か』、財津理訳、河出書房新社、二〇一二年、二九六―二九七頁。（cf. Laura Salisbury, *op.cit.*, p.118）.

- (16) Ruby Cohn, *op.cit.*, p.382n.

- (17) スティーヴン・コナーは「ベケットが自作を翻訳するというこの行為もまた、「自我を二重化」し、言葉を安定した主体から疎外するための方策と見なしている。（スティーヴン・コナー「サミュエル・ベケットの死体を越えて」、田尻芳樹訳、『ユリイカ』増頁特集・ベケット——形のないへ私』、第二八巻第三号、青土社、一九九六年。）

- (18) ブローカー失語とウエルニッケ失語は、ともに左側頭の脳の損傷によるもので、前者は復唱障害、喚語困難（視覚性呼称、語列挙

とも）が見られ、後者はさらに音韻性錯誤、語性錯誤とともに多弁傾向がしばしば見られ、読み書きができない場合もある。（参考・鹿島晴雄、種村純監修、『よくわかる失語症と高次機能障害』、永井書店、二〇一一年、五〇―五二頁。）

- (19) ダンテ『神曲』は、ベケットが傾倒していたものでもある。

- (20) Gene A. Plunka, "Staging Aphasia: Jean-Claude Van Itallie's The Traveller and Arthur Kopit's Wings," in: Chris Eagle(ed.), *Literature, Speech Disorders, and Disability: Talking Normal*, Routledge, New York, 2014, pp.125-126.

- (21) Ref., Jackson R. Bryer, Mary C. Hartig(eds.), *Encyclopedia of American Drama*, Infobase Learning, 2015. また「チェイキン」は、失語症患者のリハビリテーションを支援する慈善公演も行うようになり、一九八五年九月には、ヴォランティア・ストローク・リハビリテーション・プログラムへの支援として、ブロードウェイのシンフォニー・スペースで詩の朗読を行なっている。（ref., *New York Magazine*, September 23, 1985, New York, p.124.）

- (22) 脳卒中で路上に倒れて死んだ主人公が天国と思いき異世界で孤独な独白を続けるという設定で、チェイキンの独り芝居として上演された。日常的な時間も空間も存在しない世界に新たに「生れ出た」自分が、生前の記憶をたどり、現世に戻ろうと試み、短い言葉やフレーズの断片を繰り返し語るのだが、語れば語るほど自分のアイデンティティの喪失に気づいていく。それは、ウエルニッケ失語の多弁症の状態にいたときのチェイキン自身の内面の声を

- なびくつづるものに感ぜられる。(rei, Barry Daniels(ed.), *Joseph Chaikin & Sam Shepard: Letters and Texts, 1972-1984*, Theatre Communications Group, New York, pp. 153-175.)
- (23) E.g., Review/Theater: Feeling of Life Imperiled From One Who Knows/By MEL GUSSOW, Published: March 26, 1991, Tuesday (New York Times), <http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=9D0CE0D61131F935A15750C0A967958260> (2015/12/5)
- (24) Joseph Chaikin, *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, New York, 1972, pp. 5-6.
- (25) 参照：斎藤惺子、『黎明期の脱主流演劇サトーニューヨークの熱気リター：一九五〇-六〇』、『鼎書房』二〇〇四年、一四一-一八六頁。
- (26) Dorinda Hulton, "Joseph Chaikin and Aspects of Actor Training: Possibilities Rendered Present," in: Alison Hodge(ed.), *Actor Training* (Second Edition), Routledge, New York, 2010 (First Edition, 2000), p. 171. (邦訳：アリン・ホッジ『二十世紀俳優トレーニング』、佐藤正紀ほか訳、而立書房、二〇〇五年(第一刷からの訳出)、『三三八頁。』)
- (27) Chaikin, *op.cit.*, p. 137.
- (28) Eileen Blumenthal, *Joseph Chaikin: Exploring at the Boundaries of Theater*, Cambridge University Press, 1984, p. 194.
- (29) サミュエル・ベケット「反古草紙」片山昇訳『サミュエル・ベケット短編小説集(新装復刊)』、白水社、二〇一五年、一二七-一二八頁。
- (30) ハンガリー語の姓名の表記は、日本語と同じ「姓名」の順である。本稿のカタカナ表記は英語表記の「名姓」の順に従っている。
- (31) Némesség és énekeszéd - Monyók Idikőről. http://www.muzeumkalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=3517 (2015/12/5) / ircam: Cwiter Pompidou - György Kurtág (1926), Samuel Beckett: mi is a szó (1990). <http://brahms.ircam.fr/works/work/9798/> (2015/12/5)
- (32) INDEPENDENT / The agony and the ecstasy. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/the-agonies-and-the-ecstasy-5603483.html> (2015/12/5) ただし、実際にリハベリとして歌ったかどうかは知られていない。
- (33) PORTAIL DE LA MUSIQUE: mc2021. <http://www.musiquecontemporaine.fr/fr/search?query=What%20is%20the%20word&archivelds=&so=dd&disp=all&searchPage=2#records> (2015/12/5)
- (34) 事故に会う前の、澄んだアルトの美声のモニョークが歌ったボツ・ブス you tube 何曲か試聴せよ。例：Monyók Idikő - Csend, végre csend. <https://www.youtube.com/watch?v=EwVtA0g5ZPU> (2015/12/5)
- (35) *Wien Modern II: Hommage à Andrei Tarkovsky*, Deutsche Grammophon, 1996.

- (36) Kurtág György, *Samuel Beckett: mi is a szó: Szelés István tolmácsolásában Beckett Samuel üzemi Moryók Iltikentel, Op. 30b, PARTTŰRÁ, EDITIO MUSICA BUDAPEST*, 1991.
- (37) Bálint András Varga (ed.), *György Kurtág: Three Interviews and Ligeti Homages*, (Eastman Studies in Music), Univ of Rochester Press, New York, 2009, p. 33.
- (38) 《... pas a pas - nulle part...》(サミュエル・ベケットの詩による)：作品36。また、二〇一六年には、ベケットの『勝負の終わり』をオペラにした作品が公開予定だという。
- (39) バリでクルターグは重度の鬱症状に悩まされた。このときハンガリー人の心理学者マリアンヌ・シュタインの芸術療法を受けたことが知られており、その経験が後のクルターグの活動に多大な影響を与えたという。(ref: Oksana Buranbaeva, Vanja Mladineo, *Culture and Customs of Hungary*, ABC-CLIO, 2011, p. 169.)
- (40) 例えばユデイト・フリジェシは、譜面から楽曲の構造を丁寧に読み解きながら、過去の伝統的音楽の手法の想起を断片的に呼び起こしつつも、しかし伝統的な「聴衆の予期」を破壊しながら進行するクルターグの手法を説明する優れた分析を行っている。ただし、フリジェシの論考は、最終的にクルターグとベケットとの共通性は、現代人の孤独からくるコミュニケーションの希求、いわば「魂の叫び」としての「感情表現」であるという、あまりに一般化した結論で終わっている。(ref: Judit Frigyesi, 'György Kurtág "Samuel Beckett: What Is The Word", op. 30b (1990/91)', in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 43, Fasc. 3/4 (2002), Akadémiai Kiadó, 2002, pp. 397-409.)
- (41) 参照：Th. W. アドルノ『新音楽の哲学』、龍村あや子訳、平凡社、二〇〇七年。
- (42) Th. W. アドルノ『勝負の終わり』を理解する試み、『アドルノ文学ノート』、三光長治・恒川隆男・前田良三・池田信雄・杉橋陽一訳、みすず書房、二〇〇九年、三〇六頁、三〇九頁。
- (43) Th. W. アドルノ『新音楽の哲学』、前掲書、一五頁、五九頁。
- (44) E.g. Alan E. Williams, "Kurtág, Modernity, Modernisms," in: *Contemporary Music Review*, Vol. 20, Part 2+3, Routledge, London, 2001, pp. 51-69. / Catherine Laws, "Beckett and Kurtág," in: *Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui*, vol. 15, Editions Rodopi B. V., Leiden, 2005, pp. 241-256.
- (45) Catherine Laws, *ibid.*, p. 254. ただし、ロウズはチェイキンを「失語症患者」としてのみ扱うふしがあり、その点では同意しかねる。
- (46) *hatanomusumi blog*: 2011.2.7. <http://somethm.exblog.jp/12829640/> (2015/12/5)
- (47) 降矢美彌子研究室HP、<http://furiya-music-material.miyako-u.ac.jp/> (2015/12/5)。なお、高橋の訳に降矢が補作した日本語の歌詞で、翌年には日本でも公演が行われたという。(参照：降矢美彌子・竜田晴美・目黒稚子・山崎純子・岩田愛子「外国語の歌詞による歌曲の日本語訳演奏についての一考察と実践例―クルターグ・シュルジュ作曲「言葉とはなに」を扱って―」、日本音楽教育

育学会第44回弘前大会 共同企画要旨。

(48) 《花、人のように ミヤロく (Virag az ember Mijakonak) [alio modo]》(2006)

(49) 降矢美彌子研究室。前掲サイト。

(50) Gyorgy Kurtag (クルターグ) : What is the Word? (言葉は何?)。
<https://www.youtube.com/watch?v=rqZpd4DWkg> (2015/12/5)

(かわた とみこ)／芸術学)